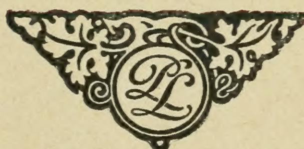

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 06454 948 8

C. SAINT-SAËNS
DE L'INSTITUT

LES IDÉES
de
M. VINCENT D'INDY



ÉDITIONS PIERRE LAFITTE
90, AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
PARIS

1 franc.

LES IDÉES

de

M. VINCENT D'INDY

DU MÊME AUTEUR

A LA MÊME LIBRAIRIE

École Buissonnière, notes et souvenirs (1913). . . . . 1 vol.

CALMANN-LÉVY

Harmonie et Mélodie. . . . . 1 vol.
Portraits et Souvenirs . . . . 1 vol.
Rimes familières . . . . 1 vol.

DORBON AINÉ

Au courant de la vie (1914) . . . . 1 vol.
Germanophilie (1916). . . . . 1 vol.

E. FLAMMARION

Problèmes et Mystères (1894). . . . . 1 vol.

82275. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

C. SAINT-SAËNS

LES IDÉES

de

M. VINCENT D'INDY



ÉDITIONS PIERRE LAFITTE
90, AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
PARIS


LIBRARY
NOV 1 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

LES IDÉES
DE
M. VINCENT D'INDY

I

Par son talent, son érudition, sa situation de fondateur d'une École, M. Vincent d'Indy s'est acquis une grande autorité : ce qui sort de sa plume doit nécessairement avoir une puissante influence.

Sous l'empire de ces considérations, je me suis demandé s'il ne serait pas utile de signaler, fût-ce à mon détriment, celles de ses idées qui ne concordent pas avec les miennes dans son *Cours de Composition Musicale*. Ce n'est pas que j'aie la prétention d'être un oracle plus ou moins infaillible : de ce que les idées de M. d'Indy ne sont pas toujours les miennes, il ne s'ensuit pas qu'elles soient erronées. J'exposerai mes raisons : le lecteur jugera.

En ouvrant le livre, on est dès l'abord saisi d'admiration par la hauteur de vues, par le soin que met l'auteur, et qu'on ne saurait trop louer, de traiter l'Art comme une chose des plus sérieuses. Il monte, il monte, et l'on est pris de vertige à le suivre, en le voyant assimiler l'Art à la Foi religieuse, demander à l'artiste les trois vertus théologales, la Foi, l'Espérance et la

Charité, et non seulement la Foi en l'Art, mais la Foi en Dieu!

On pourrait lui observer que le Pérugin, que Berlioz, à qui manquait cette Foi, n'en furent pas moins d'admirables artistes, même dans le genre religieux; mais passons.

Les Religions, qui sont elles-mêmes d'admirables objets d'art, sont des sources d'art incomparables. Otez, par la pensée, de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, de la Musique même, tout ce qui a trait à la Religion, et voyez ce qui reste.

Tous ces Jupiters, toutes ces Junons, toutes ces Minerves, toutes ces Vénus, tous ces Apollons, tous ces Mercures, toutes ces Dianes, tous ces Satyres, toutes ces Nymphes, toutes ces scènes mythologiques peintes sur les murs de Pompéi, tout cet art qui nous paraît profane, tout cela est de l'art religieux.

Il en est de même en Égypte, dans l'Inde, en Chine, au Japon, chez les sauvages.

De là à croire que l'Art prend sa source dans la Religion, il n'y a qu'un pas.

Les origines de l'Art sont pourtant plus modestes. L'Art est né du jour où l'homme, au lieu de se préoccuper uniquement de l'utilité d'un objet fabriqué par lui, s'est préoccupé de sa forme; du jour où il a voulu que cette forme satisfît à un besoin spécial à la nature humaine, besoin mystérieux auquel on a donné le nom de *sens esthétique*.

Puis la forme s'est enrichie de l'Ornement, qui n'a d'autre utilité que de satisfaire le sens en question.

L'homme voulut ensuite reproduire la forme de ses semblables et celle des animaux; et il commença comme l'enfant le fait encore, par un *trait*.

Ce trait n'existe pas dans la Nature.

Là est le point de départ de la différence radicale entre la Nature et l'Art, qui est destiné non à reproduire littéralement la Nature, mais à en suggérer l'idée. Ce principe, mal interprété, engendre les aberrations qui s'épanouissent aux Salons d'Automne et des Indépendants.

C'est en vertu de ce principe que le moindre croquis donne

une sensation d'Art que ne donnera jamais la plus belle photographie, fût-elle « artistique ».

C'est pour cela aussi que des puristes font erreur quand ils s'élèvent contre la *musique imitative*. La vraie musique imitative, ce seraient les bruits de coulisse par lesquels on imite à s'y méprendre, au théâtre, le vent, la pluie, tous les bruits de la Nature. La musique dite imitative n'imite pas, elle suggère. Tous les compositeurs ont écrit des orages, et pas un ne ressemble aux autres; le chant des oiseaux, qui choque certaines personnes dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven, n'y est que très imparfaitement imité, et c'est ce qui fait son charme.

C'est pourtant des bruits de la Nature que la Musique est née, ainsi que des sons produits par le souffle dans des tiges de roseau. C'est surtout de l'émission de la voix humaine.

L'Art une fois né, la Religion s'en est emparée; mais elle ne l'a pas créé.

Comme Tolstoï, comme M. Barrès, comme beaucoup de penseurs, M. d'Indy semble ne voir dans l'Art que l'Expression et la Passion.

Il m'est impossible de partager cette manière de voir.

Pour moi, l'Art, c'est avant tout la *Forme*. Que l'Art en général, et surtout la Musique, se prête merveilleusement à l'expression, c'est l'évidence même; et l'amateur n'y cherche pas autre chose.

Pour l'artiste, il en va tout autrement. L'artiste qui ne se sent pas pleinement satisfait par des lignes élégantes, des couleurs harmonieuses, une belle série d'accords, ne comprend pas l'Art.

Lorsque de belles formes s'allient à une expression puissante, nous sommes dans l'admiration, et c'est justice. Mais qu'arrive-t-il en pareil cas? c'est que nos appétits d'art et d'émotion sont également satisfaits. Ce n'est pas pour cela le comble de l'Art. Celui-ci peut exister sans aucune émotion, sans aucune passion.

Ce qui le prouve, — pour ne parler que de la Musique, — c'est que, pendant tout le XVIe siècle, on a écrit des œuvres admirables dont toute émotion est exclue[1]; on les fausse en voulant

1. Il y a de rares exceptions, notamment dans le *Stabat Mater*, de Palestrina.

les rendre expressives. En quoi le *Kyrie* de la célèbre *Messe du Pape Marcel* exprime-t-il une supplication? Il n'y a là que de la forme et pas autre chose.

En revanche, voyez à quel niveau la musique est descendue quand elle a dédaigné le culte de la forme et mis l'émotion au premier plan!

A cette occasion, il n'est pas inutile de dire aux amateurs que la musique n'est pas, comme l'a si bien dit Victor Hugo, donnant ainsi une formule au sentiment le plus répandu, la *Vapeur de l'Art*; la Musique est un *art plastique*; la Musique est composée de *formes*. Ces formes n'existent que dans l'imagination. Mais l'Art tout entier existe-t-il autrement? Ces formes sont imparfaitement reproduites par l'écriture musicale, mais suffisamment cependant pour en donner l'apparence; c'est pour cela qu'il ne faut pas écrire la musique avec des chiffres qui ne peignent rien à l'œil; et c'est aussi pour cela que ceux qui ne lisent pas la musique s'en font difficilement une idée, à moins d'être doués d'une organisation spéciale. Pour eux, c'est « la vapeur de l'Art », une source de sensations et rien de plus; aussi les voit-on prendre plaisir à l'audition des œuvres les plus opposées, des plus belles comme des plus méprisables; ils n'en perçoivent pas la différence.

Dans l'*Introduction* de son Cours, M. d'Indy a écrit des choses excellentes sur la conscience artistique, sur la nécessité d'acquérir du talent par le travail, de ne pas s'en tenir aux dons naturels. Horace l'avait dit avant lui; mais on ne saurait trop le redire à notre époque, alors que tant d'artistes rejettent toute règle, tout frein, déclarent qu'ils entendent *se faire des règles à eux-mêmes*, répondent aux critiques les plus justifiées par ce seul argument péremptoire, que *cela leur plaît*. L'Art est la terre de la Liberté, c'est certain : mais la liberté n'est pas l'anarchie, et c'est l'anarchie qui est à la mode dans les arts et dans la littérature. Comment les poètes ne voient-ils pas qu'en renversant les barrières, ils donnent libre accès aux médiocrités? comment ne voient-ils pas que leurs prétendus progrès ne sont qu'un retour à la barbarie ancestrale ?

Il n'est plus besoin de savoir dessiner, de savoir peindre ; des choses informes, je n'ose dire des œuvres, trouvent des admirateurs. L'architecture a essayé de suivre le mouvement ; mais comme il faut que les maisons se tiennent debout et soient habitables, elle a dû s'arrêter dans la voie de l'extravagance. Les autres arts, n'ayant pas d'entraves, s'en sont donné à cœur joie.

Fétis avait prévu l'avènement du système *omnitonique*. Après, disait-il, je ne vois plus rien. Il ne pouvait prévoir l'éclosion de la cacophonie, du charivari.

Berlioz parle quelque part des modulations atroces qui introduisent une tonalité dans un coin de l'orchestre avant que l'autre en soit sortie. Maintenant, ce sont jusqu'à trois tonalités différentes qui se font franchement entendre à la fois.

Tout est relatif, dit-on. Certes, mais dans de certaines limites qu'on ne saurait franchir. Douze degrés au-dessus de zéro paraissent étouffants après la gelée : on grelotte à dix-huit degrés en revenant des Tropiques. Mais il arrive un terme où le froid, le chaud, désorganisent les tissus et rendent la vie impossible.

La dissonance d'hier, dit-on encore, sera la consonance de demain : on s'habitue à tout. Mais il y a de mauvaises habitudes, et ceux qui s'habituent au crime finissent mal....

Il m'est impossible de prendre le mépris de toutes les règles pour un progrès dans le sens que l'on donne d'ordinaire à ce mot et qui est le sens d'amélioration. Le vrai sens du mot progrès — *progressus* — est marche en avant, mais cela ne dit pas vers quel but. Il y a le progrès de la maladie, qui n'est pas une amélioration.

Ce qui est grave, c'est que le sens de l'art semble décliner, à mesure qu'avance notre civilisation. Nous disions plus haut que l'art était né du jour où l'homme, au lieu de se soucier uniquement de l'utilité d'un objet, s'était préoccupé de sa forme.

De plus en plus, à notre époque, le soin de l'utilité prend la première place ; on ne s'inquiète pas de la forme, on supprime l'ornement. Au besoin de croire, d'admirer, se substitue le

besoin de savoir; et comme ce que nous savons est fort peu de chose auprès de ce que nous ignorons, un champ immense est ouvert à l'intelligence humaine. Rien n'arrêtera plus la marche de la Science; mais elle est mortelle à la Foi, à l'Art. La Foi se défend de tout son pouvoir, et elle est de force à se défendre longtemps; quant à l'Art, comment se défendrait-il? Partout où notre civilisation étend ses tentacules, il s'étiole et meurt. Chez nous, il n'est plus une nécessité, c'est un luxe qui ne s'adresse qu'à une élite. Les beautés de la Nature même sont atteintes; des espèces animales, massacrées, disparaissent pour toujours; des forêts millénaires sont détruites, qu'on ne remplacera pas; des cascades, des cataractes, on n'envisage plus que la force motrice.

Le précepte sur lequel on a fondé tant d'espérances illusoires: *Aimez-vous les uns les autres!* pâlit devant celui, vieux comme le monde, qui proclame: Exterminez-vous les uns les autres! Cette guerre, dit-on, sera la dernière. Et si elle n'était pas la dernière? Si, dans cinquante ans, une autre éclatait qui fût à celle-ci ce que celle-ci est à celle qui l'a précédée? Si la Science, détournée de son but, mettait aux mains des hommes des moyens de destruction tels, que des villes entières disparussent comme un rêve? Si l'espèce humaine était destinée à se détruire elle-même après avoir détruit les autres?

Elle finirait comme ont fini celles dont nous retrouvons les restes étonnants; et la Terre, dévastée, dépeuplée, continuerait à rouler dans son orbite jusqu'à ce qu'ayant perdu son air, son eau, éteint ses volcans, astre mort comme sa compagne la Lune, elle attende qu'une cause inconnue la fasse disparaître à jamais.

Qu'importe à la Nature? C'est si peu de chose que la Terre dans l'effrayante immensité des Cieux!

II

Abordons les questions musicales.

En divisant la musique en ses trois parties essentielles : *Rythme*, *Mélodie*, *Harmonie*, M. d'Indy donne très judicieusement la première place au Rythme. Voyons donc comment il le comprend.

Ce qui me met fort à l'aise pour discuter les idées de M. d'Indy, c'est que bien souvent, de son propre aveu, ces idées ne sont pas les siennes, mais celles de l'Allemand Hugo Riemann.

Nous trouvons ici un exemple de l'habitude qu'on avait si souvent avant la guerre, — et pas seulement en musique, — d'aller chercher la vérité de l'autre côté du Rhin. C'est ainsi que Combarieu s'est efforcé de nous inculquer les folles idées de Westphal, voulant appliquer les principes de la métrique grecque à l'exécution des œuvres de Bach, de Beethoven, etc., qui n'ont avec elle aucun rapport. M. d'Indy nous donne des notes développées sur Riemann, Hauptmann, Helmholtz, von Oettingen....

Lorsque nous entendons des sons successifs et égaux en durée, comme ceux du métronome, l'un des deux a plus d'intensité que l'autre; nous pouvons à volonté, nous dit M. d'Indy, attribuer au son le plus intense les nombres impairs :

$\underline{1}$, 2, $\underline{3}$, 4, $\underline{5}$, 6, $\underline{7}$, 8

ou les nombres pairs :
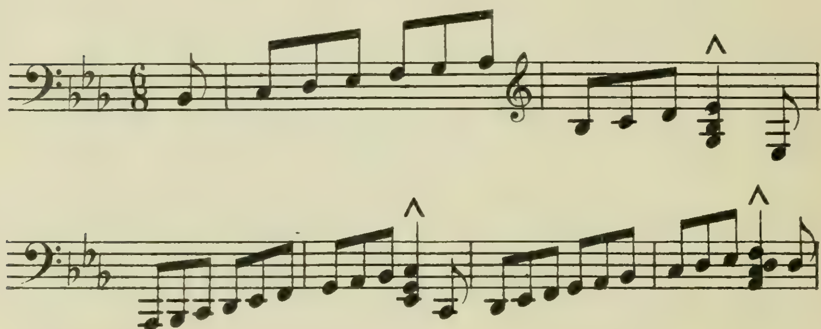
1, $\underline{2}$, 3, $\underline{4}$, 5, $\underline{6}$, 7, $\underline{8}$.

« La possibilité qui est en nous de choisir, par un simple effet de notre volonté, l'une ou l'autre de ces inégalités établit clairement que le rythme provient, non des bruits eux-mêmes, *mais d'une nécessité de notre esprit....* »
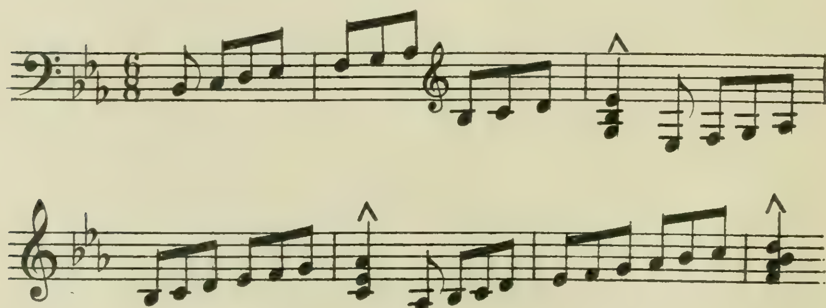
Eh bien, non! nous ne pouvons pas choisir; nous le pouvons par un effort momentané, mais cela est contre nature, et si le rythme se prolonge, la Nature reprend ses droits et le son le plus intense retrouve sa place aux numéros impairs.

Robert Schumann, dont la raison n'était pas bien claire (on sait qu'il est mort fou), ne tenait compte que de sa volonté, en négligeant les exigences de la Nature; et il a commis en ce sens les plus grandes erreurs.

Une de ses aberrations les plus caractérisques est dans le *Scherzo* de son célèbre *Quintette* :



Tout auditeur qui ne connaît pas ce morceau par la lecture, mais seulement par l'audition, l'entend ainsi :



L'idée, telle que l'a conçue l'auteur, est originale et piquante,

le résultat pour l'auditeur non averti est une platitude. Qu'importe? C'est de Schumann : on admire quand même.

En poursuivant, nous rencontrons la division des temps en *temps légers* et *temps lourds*, qu'il ne faut pas confondre avec les temps de la mesure, entre lesquels les professeurs de musique distinguent *à tort* des « temps *forts* » et des « temps *faibles* ».

J'ai beau relire ces pages, je ne puis arriver à comprendre clairement ce que sont les temps légers et les temps lourds, ni si c'est à tort que l'on considère, dans la mesure, des temps forts et des temps faibles; ma mauvaise éducation en est sans doute la cause.

D'après M. d'Indy, il semble que la Mesure soit l'ennemie du Rythme, « et il n'est pas déraisonnable de penser que, libre dans l'avenir comme il le fut dans le passé, le *rythme* régnera de nouveau sur la musique et la libérera de l'asservissement où l'a tenue, pendant près de trois siècles, la domination usurpatrice et déprimante de la *mesure* mal comprise ».

Il avait semblé pourtant, jusqu'ici, que l'invention de la mesure avait été un progrès; j'en appelle à tous ceux qui se sont avisés de déchiffrer d'anciens manuscrits de musique, d'où la barre de mesure était absente. N'a-t-elle pas créé la Syncope? A-t-elle jamais empêché que l'accent se portât où il lui plaît? M. d'Indy prétend que le premier temps de la mesure est le plus souvent un temps rythmiquement faible; je ne m'en suis pas aperçu et il me semble avoir observé le contraire; mais cela prouverait que la mesure ne suit pas le rythme. Faudra-t-il retourner au temps où la mesure n'était pas indiquée? Quelques hardis novateurs l'ont essayé sans succès. Dans la musique du moyen âge, dont M. d'Indy donne des exemples et que l'on désigne sous le nom de *plain-chant*, créée avant l'invention barbare de la mesure, j'ai beau chercher le rythme; c'est seulement l'absence de rythme que j'y trouve.

Peut-être en est-il du Rythme comme de tant de choses sur lesquelles on ne peut parvenir à s'entendre, parce qu'on donne au même mot des sens différents....

III

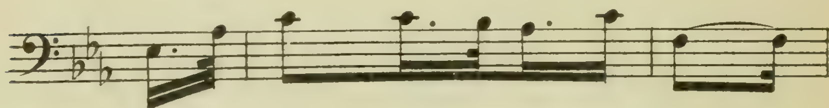
Passons à la Mélodie.

Dans toute mélodie, affirme M. d'Indy (ne serait-ce pas plutôt Riemann ?), il y a une *préparation*, qualifiée, on ne sait pourquoi, du mot grec *anacrouse*.

> Ah ! qu'en termes galants ces choses-là sont dites !

Que de fois, comme M. Jourdain faisait de la prose, j'ai fait de l'anacrouse sans le savoir !

Dans l'*Adagio* de la Ve Symphonie de Beethoven, lorsque apparaît le thème :



les deux premières notes seraient une anacrouse.

Ce qui est fait pour étonner, c'est que parfois, lorsqu'il n'y a pas d'anacrouse, elle est considérée comme sous-entendue.

Passe pour l'anacrouse, quand la phrase commence sur un temps faible.

Mais que dire de cette façon de présenter la phrase célèbre de la IXe Symphonie :

Accents toniques et expressifs.

mesure anacrousique
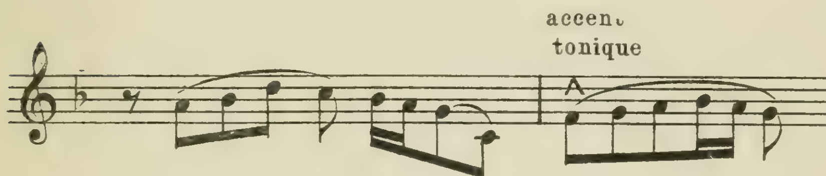
mesure forte

mesure faible

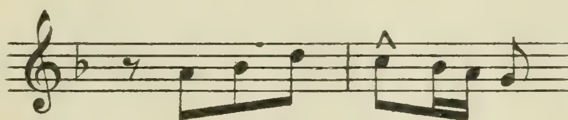
Ainsi, la première mesure ne serait qu'une préparation ! la mélodie ne commencerait effectivement qu'à la deuxième mesure !

Est-ce que la première et la troisième mesure n'appartiennent pas à la tonique, la deuxième et la quatrième à la dominante? Est-ce que, lorsque la tonique et la dominante sont en présence, ce n'est pas à la première qu'appartient l'importance? Tout mon sentiment musical se révolte contre l'interprétation contraire, qui me paraît une grave faute de style.

C'est bien pis encore, lorsqu'il s'agit de la phrase initiale de la *Symphonie Pastorale*. M. d'Indy la présente ainsi :

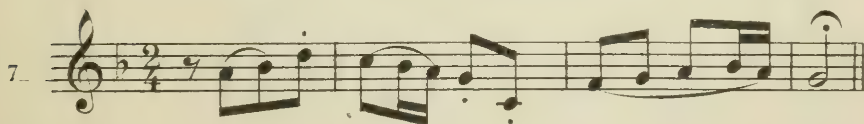


et il observe que ce passage est, d'ordinaire, « interprété avec l'accentuation la plus fausse qu'il soit possible de lui donner, celle-ci :



triste résultat de la tyrannie de la barre de mesure et de l'enseignement antirythmique du Solfège. »

Or, voici comment Beethoven a écrit ce thème :



Les deux notes détachées *si*, *ré*, indication que M. d'Indy a changée en une liaison qui s'étend jusqu'à l'*ut* suivant, portent naturellement l'accent sur cet *ut*. Cette interprétation n'est donc pas *la plus fausse qui soit*; elle est celle qu'a voulue l'auteur.

Beethoven ne pouvait prévoir les théories de M. Riemann et disposer sa musique selon ses principes. Faut-il le regretter?

Je ne suivrai pas l'auteur dans ses savantes dissertations sur le Plain-Chant, ne me jugeant pas assez compétent pour cela, bien qu'ayant beaucoup fréquenté le Plain-Chant pendant ma longue carrière d'organiste. Je signalerai seulement l'assimilation originale, mais bien spécieuse, des vocalises du Plain-Chant aux ornements des belles majuscules des missels, de ces mêmes vocalises, au trait en triples croches, qui terminent une pièce d'orgue de Sébastien Bach. Et dans cette dernière citation, je remarque une erreur qui m'étonne chez un écrivain aussi consciencieux que M. d'Indy : un *poco ritenuto*, que l'auteur n'avait pas indiqué. Dans tout le *Cours de Composition Musicale*, nous trouverons de ces indications parasites, d'inutiles liaisons, des nuances ajoutées. Le système du *legato* perpétuel n'existait pas du temps des Bach; le Clavecin ne connaissait pas les nuances, ni l'orgue avant la moderne pédale d'expression; les autres instruments et la voix humaine n'étaient pas dans le même cas, mais il est probable que si l'on n'indiquait pas de nuances, c'est qu'elles n'avaient pas la même importance qu'aujourd'hui, où la nuance fait souvent partie intégrante de l'idée; c'est qu'elles étaient laissées au caprice de l'exécutant. Dès lors, pourquoi en imposer d'arbitraires au lecteur naïf, qui les attribue naturellement à l'auteur? Ce système trop répandu, critiquable dans une édition sérieuse, n'a rien à voir dans un Cours de Composition. On peut s'étonner que M. d'Indy, au lieu d'aller chercher ses citations dans l'édition Peters, dont l'authenticité est le moindre souci, ne les ait pas prises dans la magnifique édition de la *Société Bach*[1], où il ne se trouve pas un seul détail qui ne soit conforme aux manuscrits de l'auteur.

1. Bachgesellschaft.

IV

L'Harmonie! c'est, à notre époque, la chair et le sang de la Musique; le Rythme en est l'ossature, la Mélodie en est l'épiderme.

L'Harmonie, nous dit-on, est née de la Mélodie. Cette opinion est très répandue; elle n'est pas la mienne.

L'Harmonie s'est développée après la Mélodie, parce qu'une culture musicale avancée est nécessaire pour apprécier l'intérêt et le charme des sons simultanés; mais l'Harmonie préexistait dans le corps sonore qui fait entendre ses harmoniques, formant accord avec le son fondamental. Ce phénomène est surtout perceptible dans les cloches, qui font entendre souvent un accord formé uniquement de sons harmoniques, le son fondamental étant à peine perceptible.

Une nuit, à la faveur du silence absolu de la campagne, j'entendis un accord immense, d'une ténuité extrême; cet accord augmentant d'intensité se résolut en une note unique, produite par le vol d'un moustique.

Plus tard, en Cochinchine, ce fut un accord puissant, produit par le vol d'un énorme coléoptère, résonnant dans les salles vastes et sonores, ouvertes à tous les vents; un de ces insectes comme il ne s'en trouve que dans ces merveilleux pays. Ah! ces régions tropicales, quelle féerie, quel enchantement! j'y ai pourtant rencontré un poète que ces beautés laissaient insensible; il m'envoya des vers dans lesquels il regrettait le Nord et les opéras de Wagner. Nous ne pourrions pas nous entendre, lui répondis-je, il vaut mieux ne pas nous voir! Et dans mon indignation, — *facit indignatio versus* —, j'écrivis la pièce où j'injuriais Wotan, les Walkyries, *le Nord*, *l'horrible Nord*! C'est le Pôle que j'aurais dû dire, car l'extrême Sud ne le cède en rien à son confrère; mais il n'a pas eu ses dieux, ses poètes; on n'y songeait pas. A défaut de dieux et de poètes, il a maintenant ses martyrs....

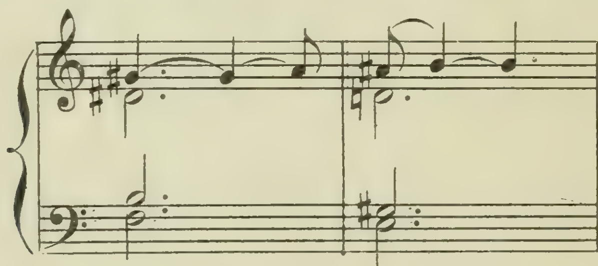
Non, la Mélodie n'engendre pas l'Harmonie; s'il en était ainsi, les cantilènes, dites Grégoriennes, les Chansons populaires, conçues sans accompagnement, gagneraient à être accompagnées; et c'est le contraire qui a lieu : elles y perdent leur caractère et leur charme.

En revanche, l'Harmonie peut engendrer la Mélodie. C'est le cas de la Romance « Ange si pur » de *la Favorite*. Elle n'est qu'une suite d'accords, dont la voix épouse la partie supérieure. Pour qui ne connaîtrait pas ces accords, la partie vocale serait sans aucun attrait : l'idée est dans l'Harmonie

Beaucoup de passages, dans l'œuvre de Wagner, sont dans le même cas. Le thème chromatique de Tristan :



n'a aucun sens, privé des accords qui l'accompagnent :



Là aussi l'idée est dans l'Harmonie[1].

L'Harmonie a pour base l'accord élaboré par les Harmoniques; c'est un produit de la nature, antérieur à l'espèce humaine.

La Mélodie est une création de l'homme.

Cette question mise à part, je ne vois que d'excellentes choses dans le chapitre consacré à l'Harmonie et dans les suivants,

1. C'est pour cela que ceux qui ne cherchent que la Mélodie toute nue sont incapables de comprendre sa musique.

jusqu'à la fin du 1er Livre du *Cours de Composition*. Je n'y trouve guère à regretter que ces indications parasites : *Ritenuto, nuances*, ajoutées à d'anciens madrigaux, indications nécessaires peut-être à l'exécution actuelle, mais peu louables dans un traité où la pureté des textes devrait être la règle. On ne saurait trop recommander d'ailleurs la lecture de ces chapitres où l'on trouvera beaucoup à apprendre et d'où l'on tirera grand profit.

Je dois ajouter cependant que la théorie de la formation des *gammes*, empruntée à Riemann, a des contradicteurs, notamment M. Gabriel Sizes, qui a fait à ce sujet de savantes communications à l'Académie des Sciences, consignées dans ses *Comptes rendus*.

V

Dans le 1er livre du *Cours de Composition*, il n'était question que des éléments de la Musique; avec le 2e livre, nous entrons dans le vif du sujet, dans la Composition musicale proprement dite. Une exposition magistrale nous en montre la genèse, et comme quoi une bifurcation s'est produite dans la Musique : un courant symphonique d'une part, un courant dramatique de l'autre.

Ce second livre est consacré à la Musique symphonique sous toutes ses formes; un troisième, encore en préparation, sera consacré à la Musique dramatique.

Ah! comme M. d'Indy a raison de nous dire que les études d'*Harmonie*, de *Contrepoint* et de *Fugue*, si utiles, sont seulement préparatoires, et que, lorsqu'on les a terminées, il faut encore apprendre à construire, ce qui ne s'obtient que par un long travail! Comme il a raison d'enseigner le respect de la *Tradition*, sans laquelle l'art est comme un arbre privé de racines, de blâmer la recherche de l'originalité à tout prix, comme il a blâmé, dans le premier livre, l'emploi inconsidéré de la modulation, son gaspillage sans but et sans profit! Il cite, à ce propos, d'admirables paroles de l'Anglais Ruskin.

« C'est aux Formes Symphoniques, nous dit M. d'Indy, que nous attribuerons à la fois comme force et comme importance, la première place, la place d'honneur, que des motifs plus ou moins avouables lui firent si longtemps refuser, aussi bien dans les écoles que dans l'esprit du public. »

Plus ou moins avouables! M. d'Indy n'y va pas de main morte.

L'immortelle triade : Haydn, Mozart, Beethoven, a porté l'art instrumental à un niveau si élevé, qu'une illusion en est résultée. Faut-il rappeler que dans des temps plus anciens, la Musique instrumentale n'avait que deux emplois : l'Air de Danse, l'accompagnement des voix. L'Air de Danse a engendré la *Suite*, qui a engendré la *Symphonie*[1], où il a laissé sa trace sous la forme du *Menuet*. Celui-ci en accélérant peu à peu son mouvement a engendré le *Scherzo*.

Les chefs-d'œuvre des trois grands classiques ont trop fait oublier que la *Voix* est le plus beau des instruments. C'est l'instrument inimitable, l'instrument vivant, divin, miraculeux même : car on ne peut comprendre comment les deux ligaments appelés *cordes vocales*, et le résonnateur nommé *larynx*, peuvent le produire ; et ceux qui, depuis peu de temps, affectent le plus profond mépris pour les ornements du chant, trilles, vocalises, cultivés par tous les grands compositeurs du passé, devraient au contraire s'en émerveiller. Berlioz s'est moqué des chanteurs qui viennent jouer du larynx comme on joue de la flûte. Quel mal y a-t-il à cela? ce mal, ni Haendel, ni Séb. Bach, ni Mozart, ni Beethoven, ni Weber ne l'avaient aperçu. Le plus curieux, c'est que Berlioz, dans ses comédies lyriques, a introduit aussi des vocalises, qui sont singulièrement maladroites.

Les vocalises manquent chez Richard Wagner, mais il a employé le trille, et si ceux de Brunehilde sont d'un grand effet dans la *Valkyrie*, ceux qu'elle fait avec Siegfried à son réveil paraissent bien étranges aux auditeurs que la passion wagnérienne n'a pas hypnotisés suffisamment.

1. Ce mot comprend la Symphonie pour orchestre, le Quatuor, la Sonate, etc.

Il n'y a pas à se le dissimuler : à l'exception d'un monde spécial et relativement restreint, le public préfère la musique vocale à la musique instrumentale : ce ne sont pas des raisons plus ou moins avouables qui en sont la cause, c'est la nature qui le veut, parce que la voix est le seul instrument naturel ; c'est même l'instrument éternel, en tant que les choses humaines puissent être éternelles. Les instruments passent ; la musique instrumentale du XVIe siècle est en partie inexécutable pour nous. La Voix reste.

Dans le courant de son ouvrage, M. d'Indy revient sur cette idée ; il insinue que l'amour du lucre ne serait pas étranger à la prédilection de certains compositeurs pour la forme théâtrale. Le public ayant toujours montré une préférence marquée pour cette forme, il n'est pourtant pas étonnant que les musiciens se tournent instinctivement vers le genre qui leur permette de gagner leur vie : tout le monde n'a pas la chance de trouver un rameau d'or dans son berceau. Mais il faut bien qu'il y ait autre chose, car presque tous les compositeurs ont fait du théâtre ou essayé d'en faire. M. d'Indy lui-même n'a pas échappé à cette attraction.

L'amour du lucre ne poussait pas Richard Wagner, quand il a entrepris son œuvre colossale de l'*Anneau de Niebelung*, dans des conditions si exceptionnelles, qu'il ne savait si elle pourrait jamais être exécutée.

Meyerbeer possédait une grande fortune, dont le plus clair était absorbé par ses œuvres. Duprez, dans ses Mémoires, raconte naïvement comment le grand compositeur ne reculait pas devant un sacrifice pour assurer l'exécution de ses opéras et comment l'illustre chanteur en a profité.

Haydn a écrit des opéras italiens dans sa jeunesse ; et pendant son séjour à Londres, alors qu'il produisit ses plus belles symphonies pour les Concerts d'un certain Salomon, il avait commencé un *Orfeo* qu'il n'a pas terminé, le théâtre qui le lui avait commandé ayant fait faillite.

Mozart serait encore Mozart, quand il ne resterait de lui que ses œuvres théâtrales.

Si Beethoven s'est renfermé dans la symphonie, s'il ne s'est pas consacré au théâtre, c'est que l'Opéra de Vienne ne l'a pas voulu. Beethoven lui avait proposé de s'engager à lui donner un ouvrage par an pendant cinq années.

Nul ne peut savoir ce qui serait arrivé, si l'offre de Beethoven n'avait pas été repoussée, s'il avait acquis l'expérience du Théâtre qu'on ne peut acquérir en dehors de lui, et que l'on voit apparaître dans la seconde version de *Fidelio*, quand on la compare à la première (*Léonore*). Certaines parties de *Fidelio* ne sont inférieures à aucune de ses œuvres; la fameuse scène du Pistolet ne ressemble à rien de ce qui avait été fait jusqu'alors. Il est probable que si Beethoven avait pu réaliser ses désirs, l'orientation du Théâtre lyrique aurait été changée.

Mendelssohn, Schumann ont essayé du Théâtre. L'insuccès de sa *Geneviève*, fort intéressante musicalement, mais peu théâtrale, a pu déterminer chez ce dernier son hostilité contre Meyerbeer; il ne pouvait comprendre que la Musique restât *musique*, tout en admettant au Théâtre des formes inadmissibles ailleurs. La peinture pour décors n'est pas la peinture de chevalet. Wagner a mis l'intérêt purement musical, symphonique même, au premier plan; mais il a fallu pour y réussir une pression opérée sur le public, dont la durée et l'intensité furent telles qu'on n'avait jamais vu, qu'on ne reverra probablement jamais plus rien de pareil.

Berlioz, après avoir écrit cette phrase terrible : « Les Théâtres sont les mauvais lieux de la musique, et la chaste Muse qu'on y traîne, n'y peut entrer qu'en frémissant », y a traîné sa Muse, qui ne s'en est pas toujours bien trouvé. *Les Troyens* sont pourtant une œuvre supérieure, à laquelle n'a manqué que la chance, reine implacable des batailles et des opéras. Ne lui a-t-on pas préféré une traduction du faible *Roméo*, de Bellini, renforcé de cuivres, de grosse caisse et de cymbales pour la circonstance! On rougit de honte en y pensant. Un insuccès notoire a récompensé d'ailleurs cette mauvaise action de l'Académie alors impériale de Musique.

M. Richard Strauss, après s'être fait connaître par des Poèmes

Symphoniques, a révolutionné le monde musical par des opéras extraordinaires sur lesquels je ne m'étendrai pas pour ne pas irriter ses admirateurs, car il en a. L'un d'eux n'a-t-il pas écrit que le fait de mettre le chant dans une tonalité, et l'accompagnement dans une autre, n'avait aucune importance !

Avant de poursuivre, il me faut traiter à fond une question *à côté* qui nécessitera un chapitre spécial, et qui nous conduira en dehors du cadre de cette étude. Il s'agit d'un mal qui ronge la Musique depuis longtemps, qui a sévi d'abord sur la musique de piano et menace de s'étendre davantage, mal à la contagion duquel M. d'Indy n'a pas échappé.

VI

La musique des anciens clavecinistes ne possède aucune indication de mouvement ni de nuances. Les mouvements étaient probablement moins variés qu'à notre époque et on pouvait les laisser au caprice de l'exécutant, sauf les cas extrêmes où ils étaient indiqués. Les nuances n'étaient pas praticables sur le clavecin, où seuls étaient possibles les *forte* et les *piano* grâce aux différents registres dont les grands instruments étaient pourvus. Ce fut Czerny, je crois, qui, en publiant les œuvres pour clavecin de S. Bach à l'intention du forte-piano, les enrichit de nombreuses indications de mouvements, de nuances, de liés, de détachés ; le plus complet arbitraire présidait à ce travail. Ce n'est que beaucoup plus tard, lorsqu'on tira de l'oubli les nombreuses cantates de Bach, que l'on put, en leur comparant les pièces pour clavecin, deviner par la similitude des formes quel sentiment celles-ci pouvaient exprimer. On a pu constater alors que Czerny s'était souvent trompé, mais il avait fait école et son influence s'est fait longtemps sentir ; peut-être dure-t-elle encore.

Avec l'apparition du Piano, qui permettait la nuance, la musique est devenue plus colorée ; les auteurs ont multiplié les

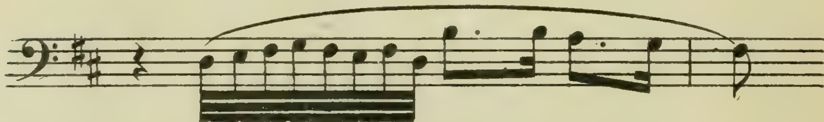
indications. La distance étant d'ailleurs devenue plus grande entre les mouvements lents et les mouvements vifs, les indications de mouvement sont devenues nécessaires. Celles de *lié*, de *détaché*, sont devenues aussi plus fréquentes.

D'après le mode d exécution de quelques personnes âgées entendues dans mon enfance, je suis porté à croire que l'on avait, à une certaine époque, abusé du *détaché*, et que cet abus aurait engendré, comme réaction, le système du *legato* perpétuel. Importé probablement par Kalkbrenner, ce système avait obtenu chez nous un funeste succès. D'après Kalkbrenner, tout devait être lié : c'était un principe, il n'était pas même nécessaire de l'indiquer. Dans son arrangement pour piano des Symphonies de Beethoven, il écrit ainsi le thème de la *Symphonie pastorale* :



en lui ôtant son articulation et en même temps son caractère.

Les plus célèbres professeurs de piano, entraînés par l'exemple, ont adopté cette méthode, et ont publié des éditions de tous les classiques dont les œuvres sont soumises à ce déplorable système. Récemment encore, une nouvelle édition du *Clavecin bien tempéré* présente ainsi le thème de la Fugue en *Ré majeur*, du 1er Livre :



affaiblissant par ce procédé le caractère énergique et rythmique des deux derniers temps de la mesure.
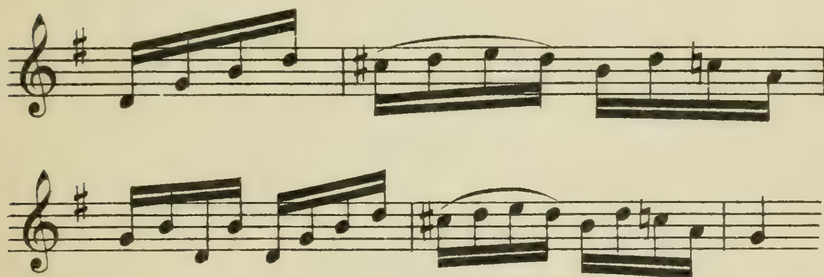
Il est pourtant facile de démontrer la fausseté d'un pareil système.

Quand Mozart, dans un de ses Concertos, après avoir écrit pour la Flûte ce passage :



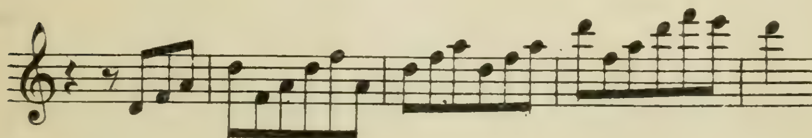
ce qui montre que le second groupe de notes, seul, doit être lié, et quand il reproduit le passage dans la partie de piano *avec la même indication*, il est évident qu'on trahit son intention en étendant une grande liaison sur toute la mesure.

Quand Beethoven, dans une Sonate pour Piano et Violon, donne au Violon cette figure :



cette écriture montre que, là où il n'y a pas de liaison, il faut donner un coup d'archet différent sur chaque note; et quand le même passage est donné au Piano *avec la même indication*, c'est certainement pour que celui-ci reproduise, autant que faire se peut, l'exécution du Violon.

Lorsque Beethoven, dans la Sonate pour Piano seul, op. 79, écrit :



avec l'indication *leggieramente* et qu'il met ensuite des liaisons au passage suivant, il est clair que cela dénote une exécution différente pour les deux passages, et que le premier doit être compris *non legato*. On dénature donc la pensée de l'auteur en le couvrant de liaisons.

Ce *non legato* n'est pas le détaché. Il est produit par une articulation nette et une légèreté de touche qui permette, comme le disait Liszt, de « mettre de l'air entre les notes ».

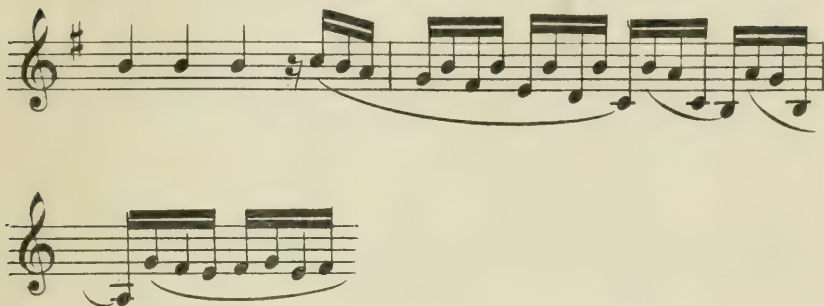
Quand la Maison Breitkopf eut l'idée de publier une collection complète des œuvres de Mozart, désirant la faire aussi parfaite que possible, elle fit appel à toutes les personnes possédant des manuscrits du grand compositeur, afin de pouvoir produire une édition *ne varietur*. Malheureusement, elle confia la revision des Concertos pour piano à Reinecke, et celui-ci, au lieu de chercher la pureté du texte, ne songea qu'à mettre ces merveilleux Concertos à la mode du jour; et ce sont partout des *legato*, *molto legato*, *sempre legato*, allant souvent à l'encontre de la volonté de l'auteur. *Il a même fait pis encore*; mais cela nous entraînerait trop loin.

L'Allemagne devait aller au delà, hélas! dans l'altération de ses chefs-d'œuvre!

Un jour est arrivé Westphal, avec son étrange invention d'appliquer à l'exécution de notre musique les principes de la métrique grecque. Cette idée, je ne sais pourquoi, a fait fortune et causé d'innombrables ravages.

Une édition déjà ancienne de la célèbre Fugue pour clavecin en *mi mineur* de Haendel, dont le thème est :

se présente ainsi :
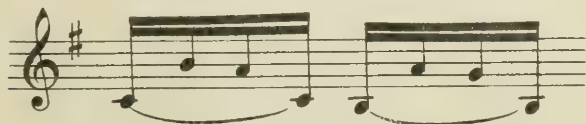


Lorsque la Fugue se développe avec ses complications, cette accentuation la rend inexécutable.

N'est-il pas évident que la genèse de la seconde mesure n'est autre que le brisement de la figure :
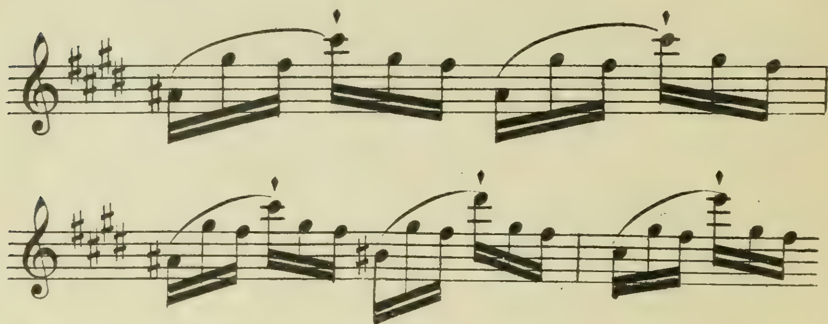


et que, par conséquent, les trois dernières notes des troisième et quatrième temps appartiennent au groupe de quatre notes dont elles font partie et non au groupe suivant ?

Donc, si l'on devait mettre des liaisons (inutiles d'ailleurs), c'est ainsi qu'il conviendrait de les placer :
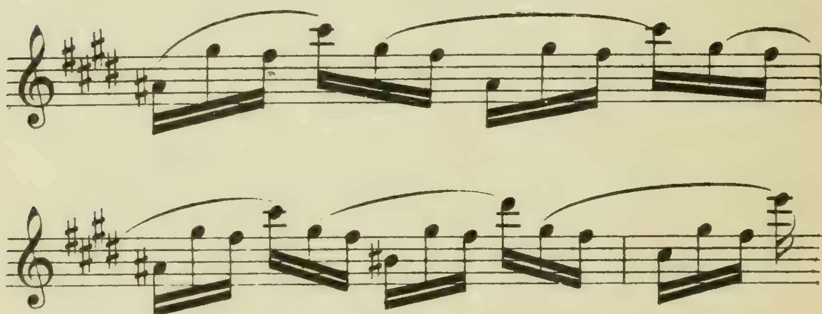


et non de la manière précitée.

Dans l'Édition Peters, un passage de Chopin (1er Concerto, Final) que l'auteur a indiqué ainsi :



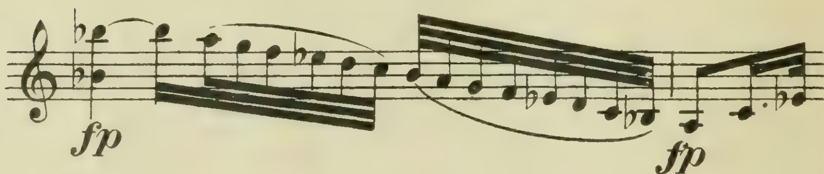
est défiguré de cette manière :



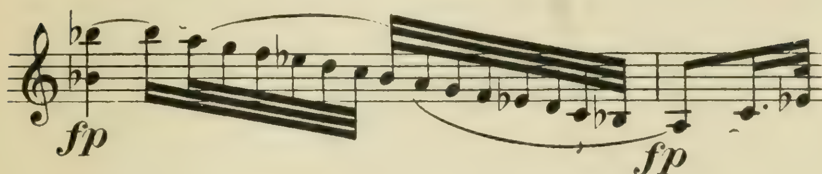
ce qui lui retire toute son élégance.

Mais si l'on veut voir à quelles folies peut conduire le Système Westphalien, il faut consulter l'*analyse thématique, rythmique et métrique des Symphonies de Beethoven*, faite par un Belge et publiée à Bruxelles, avec préface élogieuse de Combarieu. A chaque note, Beethoven y est mis à l'école et *perfectionné*.

Ce qu'il a écrit ainsi :



est transformé de cette façon :



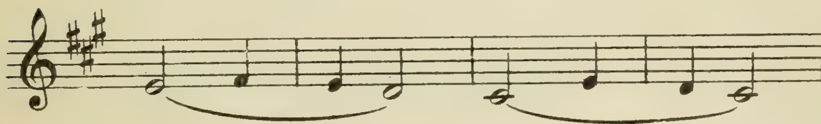
et tout à l'avenant.

Comment M. d'Indy, si attentif aux moindres détails, n'a-t-il pas mieux résisté à la contagion des mauvais exemples ?

Il s'élève très justement contre les indications parasites, notamment les *rallentando* infligés aux anciens maîtres dans des éditions modernes ; et lui-même, dans la 1re partie, cite un fragment de Séb. Bach, orné d'un *rallentando* que l'auteur n'a pas indiqué. Étrange contradiction !

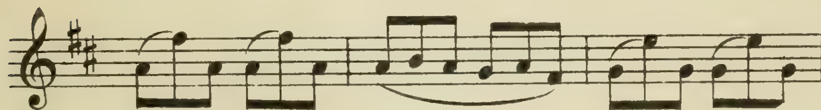
Fréquemment, dans les citations musicales de ce deuxième livre du *Cours*, on voit des indications hypothétiques, des liaisons arbitraires où trop souvent l'influence des idées Westphaliennes se fait sentir.... En voici quelques exemples :

Séb. Bach :



liaisons qui affaiblissent le rythme.

Rameau :
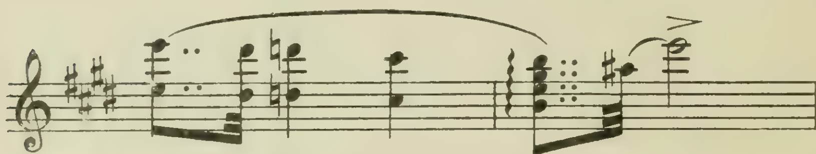


On ne s'explique pas ces deux notes liées sur trois, rendant l'exécution incommode.

Domenico Scarlatti :
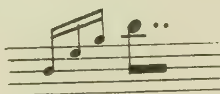


nuances impossibles sur le Clavecin, et liaisons arbitraires.

Haydn :
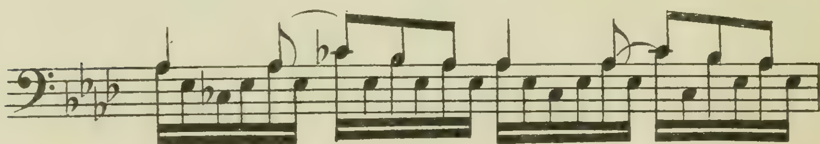


Dans le texte original, l'accord de la seconde mesure est noté ainsi :



Et il n'y a aucune raison pour le relier à la mesure précédente.

Beethoven, op. 57 :

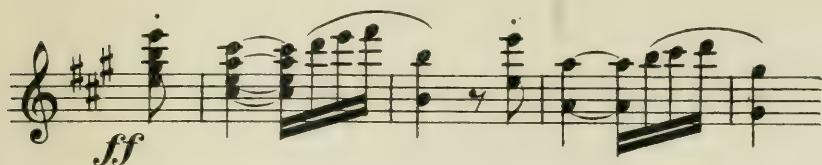


texte original :



La liaison du *La* au *Do* change le caractère de passage.

Beethoven, op. 101 :

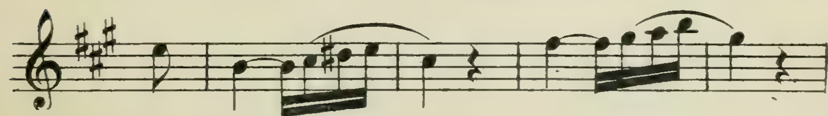


Il n'y a aucune liaison dans le texte de l'auteur, et celle-ci, aboutissant à une octave dans un passage de force, le rend impraticable.

Plus tard, l'auteur reproduisant la même idée dans la douceur, l'écrit ainsi :



et non pas ainsi :

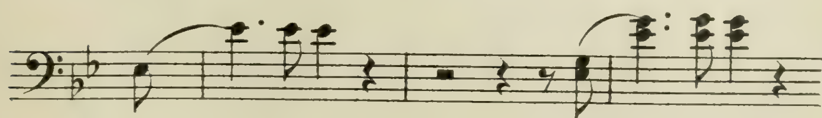


comme le voudraient les nouveaux principes.

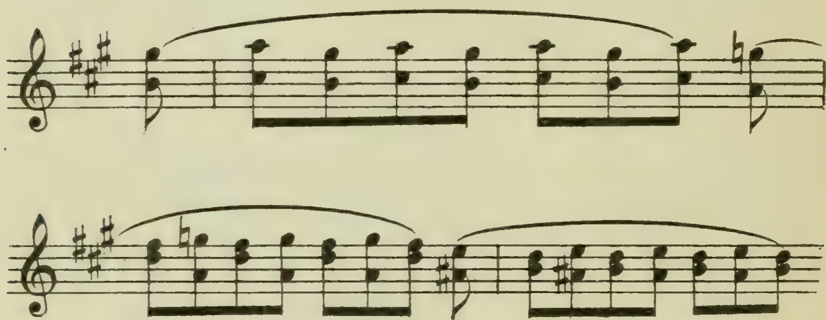
Beethoven, op. 106 :



texte original :



Les aberrations Westphaliennes, dont les exemples tirés d'une Fugue de Haendel et d'une Symphonie de Beethoven donnent suffisamment l'idée, dérivent d'une erreur initiale, qui consiste à envisager les figures musicales en elles-mêmes, sans tenir compte de l'harmonie, exprimée ou sous-entendue, qui leur donne leur signification. C'est ce que, jusqu'à Westphal, tous les maîtres avaient senti instinctivement et ce qui les avait guidés dans leurs indications. Toutes les notes qui font partie d'un même accord, soit à titre réel, soit à titre de notes de passage, doivent, *en principe*, faire partie du même groupe. C'est là une règle générale qui souffre de nombreuses exceptions. De même qu'il a le droit d'écrire des *syncopes*, le musicien a celui d'enfreindre ladite règle. On en trouve un charmant exemple dans le *Gradus ad Parnassum* de Clementi :



Mais on n'a pas le droit de faire de l'exception la règle et de l'infliger aux auteurs sans leur volonté.

Maintenant que cette longue digression est terminée, nous allons rentrer dans l'étude du *Cours de Composition*.

VII

Ce fut avec une véritable stupéfaction que j'entendis un jour Gevaert, le célèbre directeur du Conservatoire de Bruxelles, déclarer que l'étude de la Fugue n'était pas nécessaire.

Il avait parfois d'étranges idées, le fameux directeur; il trouvait que le Traité de Berlin était une œuvre admirable; en architecture, il n'admettait que le style grec; le reste, selon lui, n'existait pas. Son édition des classiques du Chant est inqualifiable....

M. d'Indy n'est pas de l'avis de Gevaert en matière de Fugue. Il consacre à ce genre un long chapitre, admirablement documenté et détaillé, traitant de ses origines, de sa formation, de ses éléments, notamment du *Canon*, qu'il traite à part. Parmi tous les maîtres du passé qu'il cite à ce propos, Italiens, Espagnols, Anglais, Allemands, Français, il donne naturellement la place d'honneur à Sébastien Bach, le Jupiter de la Fugue. Parmi les Italiens, j'ai cherché vainement les noms de Clementi et de Cherubini. Clementi a parsemé pourtant son immortel *Gradus* de nombreuses Fugues et de nombreux Canons; et si les Fugues ne sauraient prétendre à rivaliser avec celles du *Clavecin bien tempéré*, elles sont néanmoins fort intéressantes; les Canons sont de premier ordre et quelques-uns sont des chefs-d'œuvre. Cherubini a écrit un traité de la Fugue où se trouvent des Fugues à 2, 3, 4 parties et, finalement, une grande Fugue à 8 parties et à 2 chœurs, qui est d'un admirable travail[1].

A noter, quand M. d'Indy expose les artifices de la Fugue, l'assimilation ingénieuse et amusante qu'il fait à propos d'un thème traité par *augmentation* et par *diminution*, de l'effet produit

1. On ne doit pas oublier que l'enseignement de la musique a pris naissance en Italie.

sur un objet par l'apposition des lentilles convergente et divergente.

M. d'Indy constate que malgré les grands changements qui se sont produits dans l'Art musical, la Fugue, qui a la vie dure, a résisté et que ce genre a encore ses fidèles. Il est seulement moins usité; on n'y est plus « entraîné », et je ne vois pas, de nos jours, qui pourrait en se jouant, comme le faisait Haendel, écrire couramment de longs chœurs fugués; on est « entraîné » pour d'autres branches de l'art.

La Fugue, néanmoins, n'a pas disparu des compositions modernes, et M. d'Indy nomme des auteurs qui l'ont cultivée, au nombre desquels il me fait l'honneur de me citer. Il reproche à mes Fugues d'être quelque peu froides et conventionnelles. Je ne saurais être juge en ce qui me concerne; cependant il ne me semble pas que le premier morceau de ma Symphonie en *La mineur*, qui affecte la forme fuguée, soit justiciable de cette appréciation.

Je me souviens qu'à la première audition de ce morceau, l'adoption de la forme fuguée parut scandaleuse à plusieurs.

Ce n'est pas certainement l'opinion de M. d'Indy, qui plusieurs fois, avec éloge, cite mes œuvres dans son *Cours*, ce dont je lui suis sincèrement et profondément reconnaissant; car il n'est pas prodigue de ses faveurs. Et à ce propos, je ne saurais trop insister sur ce point, que l'amour seul de l'Art me guide dans ce travail de critique, et que le mot « critique » doit être pris ici dans l'acception la plus élevée. Un travail aussi considérable, aussi consciencieux que celui du *Cours de Composition* mérite avant tout la sympathie, et bien souvent l'admiration. Il la mériterait plus encore, si l'auteur, au lieu de se fier à ses propres lumières, n'avait pas été en chercher au delà du Rhin. Qu'on aille y chercher des chefs-d'œuvre, rien de mieux; mais des théories! celles de Richard Wagner elles-mêmes sont souvent pernicieuses, et ses œuvres ne seraient pas ce qu'elles sont, s'il s'y était toujours conformé; le mal qu'elles ont fait est incalculable. On a beaucoup loué M. Debussy d'y avoir échappé. Sa

musique, il est vrai, ne ressemble en rien à celle de l'auteur de *Tristan* : mais il n'en a pas moins appliqué, aussi complètement que possible, le système wagnérien qui consiste à retirer tout intérêt au chant pour le donner à l'orchestre.

Avant de quitter la *Fugue*, je ne puis m'empêcher de remarquer que cette partie du *Cours* de M. d'Indy me paraît plutôt de nature à montrer à l'élève comment les autres ont écrit des Fugues, qu'à lui apprendre à en écrire lui-même. Je crois que, sous ce rapport, l'antique traité de Cherubini pourrait être d'un meilleur usage.

VIII

Nous ne suivrons pas côte à côte M. d'Indy dans ses savantes et minutieuses dissertations sur les diverses formes qu'a revêtues successivement la Musique au cours des âges, la *Suite*, — réunion d'Airs de Danse, — la *Sonate* dont Beethoven est le héros comme il est celui de la *Symphonie* qui n'est autre chose qu'une Sonate pour Orchestre, la *Variation* à laquelle il donne avec raison une grande importance. Tout cela est du plus haut intérêt.

A propos des Airs de Danse, je ne sais si l'auteur a été suffisamment documenté sur la *Pavane*, qu'il mentionne seulement en passant comme un air à 2 temps.

Pendant longtemps j'ai cru, avec beaucoup d'autres, que la Pavane était un Air d'un caractère doux et élégant, dans le genre de la célèbre *Romanesca*. Une Pavane ainsi comprise, d'Auguste Durand, a joui pendant longtemps d'une assez grande faveur, et tout le monde connaît la délicieuse Pavane de M. Gabriel Fauré. Moi-même, dans *Étienne Marcel*, dans *Proserpine*, j'ai placé de gracieuses Pavanes....

Tout autre est l'origine de la Pavane qui remonte au XVIe siècle.

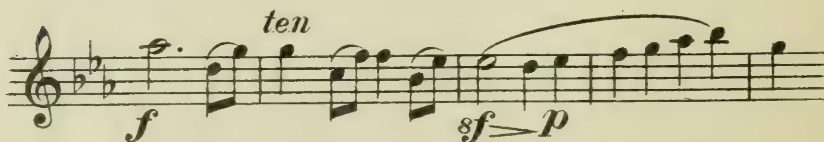
Lorsque j'eus l'idée d'introduire dans le Ballet d'*Ascanio* de la

musique du temps, je fis, à la Bibliothèque Nationale, des recherches qui aboutirent à une découverte inattendue : celle de Pavanes pompeuses, majestueuses, à 3 et 4 temps. Elles étaient probablement destinées à accompagner des défilés solennels, des cortèges pendant lesquels on se « pavanait », composées qu'elles étaient de quelques mesures se reproduisant indéfiniment, jusqu'à ce qu'enfin une *Coda* vienne clore le tout. Le premier morceau du Ballet d'*Ascanio* est une Pavane à 3 temps; le dernier une Pavane à 4 temps, toutes deux authentiques, non seulement dans la mélodie, mais dans l'ensemble. La première est écrite, dans l'original, à six parties réelles que j'ai conservées.

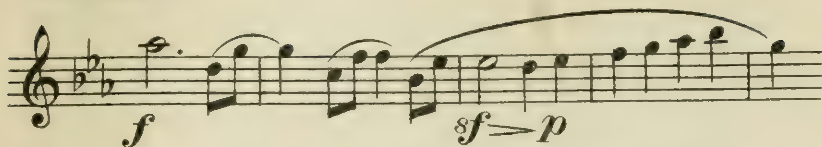
C'est avec un grand plaisir que j'ai vu M. d'Indy donner une grande importance aux Sonates de Haydn. La jeunesse actuelle ne les connaît pas; elle ignore leur beauté, la prodigieuse fécondité, la richesse d'imagination de cet ancêtre à qui nous devons Mozart et Beethoven. Quand on se plonge dans la partition de son grand Oratorio, les *Saisons*, il semble que l'on découvre une nouvelle planète. Cette œuvre de large envergure, qui va de l'Opéra-Comique à la Musique sacrée, où sont rendus les mille aspects de la Nature, où la pureté du dessin s'allie aux plus riches, aux plus chatoyantes couleurs, cette œuvre aux formes si variées devrait être souvent présentée au public, et tout compositeur devrait l'étudier à fond.

J'ai le regret de signaler encore, dans une citation, la Sonate *les Adieux* de Beethoven, cette tendance à substituer aux indications de l'auteur des indications arbitraires.

Là où Beethoven a écrit :



nous lisons :

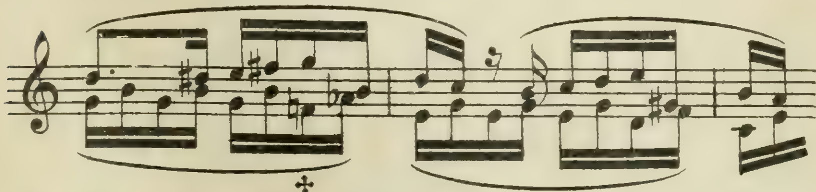


ce qui, au point de vue du style, de l'exécution, est fort différent.

A propos de la *Variation* et des *Ornements*, M. d'Indy parle du *gruppetto* italien dont Richard Wagner a fait dans toutes ses œuvres un si grand abus, si bien qu'on l'a nommé fort injustement « groupe wagnérien »; il s'est avisé de le *retourner* dans ses dernières œuvres pour le rajeunir. Ce *gruppetto* est une vieillerie qui était en train de passer de mode, et que Wagner aurait mieux fait de ne pas remettre en honneur. J'aurais aimé voir M. d'Indy partager cette opinion; mais pour tout véritable wagnérien, Wagner est un dieu dont les moindres actes sont sacrés. Que sa volonté soit faite! telle est la règle dont il ne convient pas de se départir.

En revanche, je trouve bien sévère le jugement sur l'aimable Dussek, et pour sa Sonate « le Retour à Paris » qui eut son heure de célébrité. Le *Scherzo*, — auquel d'ailleurs M. d'Indy rend justice, — avec son thème enharmonique, est d'une hardiesse extraordinaire pour l'époque.

Peut-être n'attache-t-il pas assez d'importance à la partie médiane des morceaux de coupe ternaire, qui en commence la deuxième partie. Souvent, chez Mozart, c'est là que se rencontre le grand intérêt du morceau. C'est ainsi qu'au début de la deuxième partie d'une ravissante sonate en *ut*, apparaît cette étonnante et délicieuse *fausse relation* :



que rien ne faisait prévoir dans la première partie.

Il était réservé à Mozart de découvrir qu'il y a deux espèces de fausses relations : l'une qui blesse l'oreille et qu'il faut éviter; l'autre qui est une source de beautés et dont il a largement usé.

M. d'Indy fait grand état des Sonates de T. W. Rust, sur lesquelles il s'étend longuement et qu'il trouve supérieures à celles d'Haydn et de Mozart. Il est prudent de se tenir en garde contre les compositions de Rust, dont l'authenticité a été grandement contestée.

Ces Sonates ont été fortement « truquées ». M. d'Indy ignorait probablement que le truquage musical est d'usage courant en Allemagne. Des ouvrages d'amateur qui sont entrés chez l'éditeur portant fâcheusement la marque de leur origine, en ressortent parés de toutes les grâces de l'écriture la plus raffinée. N'est-on pas allé jusqu'à publier un concerto posthume pour violon de Beethoven, dont l'auteur n'avait écrit que quelques mesures?

Le petit-fils de Rust a protesté contre l'authenticité des fameuses sonates, mais en vain; M. d'Indy tenait son grand compositeur, il n'a pas voulu le lâcher.

IX

On pourra s'étonner de la hauteur démesurée du piédestal sur lequel il a érigé la statue de César Franck, « génial continuateur du grand symphoniste allemand, le plus grand créateur de formes musicales avec Beethoven et Wagner ». Je serais mal venu à contester le mérite de ses œuvres, les ayant un des premiers, fait entendre à mes risques et périls, quand le public les méconnaissait encore; et Jules Simon, alors Ministre de l'Instruction publique, m'ayant consulté sur le choix d'un professeur d'orgue pour le Conservatoire, je lui conseillai vivement de choisir César Franck, afin que celui-ci, grâce au traite-

ment alloué par l'État, ne se trouvât pas forcé de perdre à donner des leçons de piano le temps qu'il pouvait consacrer plus utilement à la composition. Mais tout en tenant ses œuvres en haute estime, en m'efforçant de les faire apprécier à leur valeur, je ne suis jamais allé jusqu'à les mettre au même niveau que celles des grands maîtres de la musique; trop de choses leur manquent pour cela. Berlioz était plus artiste que musicien : Franck était plus musicien qu'artiste : ce n'était pas un poète. On ne trouve pas dans ses œuvres cette chaleur latente, ce charme irrésistible qui fait tout oublier, vous transporte dans une région inconnue et surnaturelle. Le sens du pittoresque en paraît absent. Tantôt on se heurte à une modulation intempestive, comme dans sa Sonate pour piano et violon où l'on est transporté malgré soi de *mi naturel majeur* en *si bémol mineur*, ce qui donne à cette dernière tonalité une sorte d'amertume désagréable[1]; tantôt c'est la construction qui laisse à désirer comme dans *Prélude, Choral et Fugue*, « œuvre impérissable, *monumentum ære perennius* », morceau d'une exécution disgracieuse et incommode, où le Choral n'est pas un Choral, où la Fugue n'est pas une Fugue, car elle perd courage, dès que son exposition est terminée et se continue par d'interminables digressions, qui ne ressemblent pas plus à une Fugue qu'un zoophyte à un mammifère, et qui font payer bien cher une brillante péroraison. Ce n'est pas là certes qu'on apprendra ce qu'on peut et doit attendre encore aujourd'hui de la séculaire et vénérable Fugue.

César Franck s'est servi très souvent, trop souvent même, du *Canon*; mais ses Canons sont toujours à l'unisson ou à l'octave, ce qui n'offre aucune difficulté.

Son œuvre tant vantée, *Les Béatitudes*, est fort inégale: on y rencontre parfois des choses insignifiantes et la déclamation n'y est pas toujours irréprochable.

1. La première partie de cette sonate est délicieuse, mais le reste! Cette sonate est célèbre, n'insistons pas. On me permettra néanmoins de lui préférer l'admirable sonate en *la* de M. Gabriel Fauré.

En général, on trouve plutôt chez lui une aspiration violente et méritoire vers la Beauté que la Beauté véritable. Ses efforts font penser à l'acte de Foi en Dieu, de Victor Hugo :

« Il est, il est, il est, il est éperdument! »

Son émotion est rarement communicative ; je dis *rarement*, je ne dis pas qu'elle ne l'est jamais. J'ai plaisir à citer le bel air de soprano de *Rédemption*, illuminant et réchauffant comme un soleil cet austère paysage.

Parfois une morne tristesse pèse sur son œuvre, dont l'audition procure alors un plaisir comparable à celui que font éprouver, à l'Église, les Psaumes du saint Roi David. Ce n'est pas la tristesse tragique et splendide de Mozart dans sa Fantaisie en *ut mineur*, de Beethoven dans sa célèbre Sonate en *ut dièze mineur*.

Son enseignement n'avait pas toujours de brillants résultats, consistant le plus souvent en compliments, en encouragements qui, venant de si haut, enchantaient les élèves, et en faisaient d'enthousiastes disciples, des prosélytes du Maître. L'un d'eux, très intelligent, ne trouvant pas chez lui le secours nécessaire pour mener à bonne fin l'instrumentation d'un morceau qu'il avait esquissé, vint me demander des conseils, et trois séries de laborieuses séances lui permirent de mettre sur pied la seule composition orchestrale qu'on lui connaisse. Mais il ne s'est pas vanté de cette escapade, et il est resté, pour tout le monde, l'élève de César Franck.

La musique religieuse de celui-ci, éminemment respectable, éveille plutôt l'idée des austérités du Cloître que celle des splendeurs parfumées du Sanctuaire.

M. d'Indy est sans doute le disciple préféré devant lequel le Maître ouvrait le Saint des Saints, dévoilait les trésors de sa doctrine ; et la reconnaissance influence son jugement. Ce même sentiment me fait regretter que Liszt ne tienne pas une plus grande place dans le *Cours de Composition*. Sa grande Fantaisie intitulée *Sonate*, les *Poèmes symphoniques*, sont, en quelques mots, relégués dans les *Variations*. La *Sonate*, longtemps méconnue,

est en train de devenir célèbre ; et il en serait autant de sa grande Fantaisie pour orgue sur le Choral du *Prophète*, « *ad nos, ad salutarem undam* », si l'audition, en France, en était plus facile; mais en Angleterre, en Amérique, où toute salle de concert est pourvue d'un orgue, où le culte protestant permet les concerts dans les temples, elle prend la place qui lui est due. La création du Poème Symphonique suffirait à glorifier son auteur; ce genre, susceptible des formes les plus variées, tend à se substituer à la *Symphonie* proprement dite, qui semble avoir acquis son plein épanouissement et n'avoir plus, comme la Sonate, grand' chose à nous apprendre.

Comme la plupart des artistes trop prolifiques, comme Haydn, comme Mozart, Liszt a écrit des choses inutiles ; et le goût le plus pur ne préside pas toujours à son style. Beaucoup de grands artistes, de grands poètes, sont dans ce cas. Faut-il citer au hasard Rubens, Verdi, Shakespeare, Gœthe, Victor Hugo? celui-ci est allé jusqu'à dire que le manque de goût était la marque du Génie.

La musique de Liszt a été longtemps calomniée. Pendant que les uns la traitaient de *musique de pianiste*, les autres accusaient l'auteur de mettre des systèmes philosophiques en musique. On lui rend enfin justice, et je m'applaudis d'avoir été un des premiers à plaider sa cause contre l'hostilité générale.

En terminant cette étude, j'exprime le regret de ne pouvoir la pousser plus loin, l'œuvre de M. d'Indy étant encore incomplète. Avec sa vaste érudition, avec sa puissance d'analyse, il a encore bien des choses intéressantes à nous dire, et j'appelle de tous mes vœux l'achèvement du *Cours de Composition*.

J'espère aussi, par ces lignes, attirer l'attention sur cette belle œuvre et augmenter le nombre de ses lecteurs.

C. Saint-Saëns.

1919.

82275. — PARIS. IMPRIMERIE GÉNÉRALE LAHURE
9, rue de Fleurus, 9